



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

4 | 2011

Samuel Beckett : Drama as philosophical endgame ?

La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett

Lydie Parisse



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1960>

DOI : 10.4000/miranda.1960

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Lydie Parisse, « La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Miranda* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 24 juin 2011, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1960> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.1960>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett

Lydie Parisse

- 1 On ne peut aborder le théâtre de Samuel Beckett sans prendre en compte la recherche dans laquelle s'inscrit l'ensemble de l'œuvre narrative et spéculative : c'est du moins à cette lecture que nous convie *Disjecta*, laboratoire de l'œuvre à venir. Samuel Beckett était un novateur, un visionnaire, c'est incontestable. Son écriture reflète à tous points de vue un mode de perception visionnaire : une relation spécifique à l'espace-temps, une méfiance envers le sujet, un travail sur les déconditionnements de la pensée, enfin l'affirmation d'une poétique. L'écriture se nourrit à une culture littéraire, esthétique, philosophique, théologique immense. Penser le monde, l'être, le langage ne font qu'un chez Beckett. Il met en œuvre dans ses écrits une sorte de théologie négative, ne cessant d'émettre des réserves face à son propre discours, dont il souligne l'inadéquation en même temps qu'il l'énonce, se plaçant à la fois dans une posture d'affirmation et de retrait.
- 2 La question qui hante Beckett est celle de la réalité : « La réalité, qu'on l'appréhende de façon imaginaire ou empirique, demeure une surface impénétrable, hermétique », affirme-t-il dans *Proust* (87). Convaincu que le langage et l'approche conceptuelle font écran à la saisie du réel, il s'est fixé comme objectif d'explorer l'espace du doute, d'habiter le doute radical qui se défie de la pensée. C'est bien là, dans la lignée de René Descartes¹ et d'Arnold Geulincx², l'une de ses obsessions, qui aboutit en permanence, et sur tous les modes possibles—y compris comique — à une critique du dualisme, et à travers lui, de la pensée conceptuelle et de la logique rationnelle. C'est la figure de la coïncidence des opposés, dont l'une des formes est la circularité, qui permet d'explorer un état de conscience non dualiste, présent dans *Imagination morte imaginez* : « Des extrêmes, tant qu'ils persistent, la stabilité est parfaite » (TM 53) ; « Seuls les extrêmes sont stables » (TM 54). Dans ce texte, tout fonctionne par paires réversibles : mort-vie, montée-chute, blanc-noir, chaud-froid, ombre-lumière, stabilité-mouvement, permanence-impermanence, calme-tumulte, glace-feu.

- 3 On ne peut comprendre l'œuvre de Beckett hors des fondements anthropologiques sur lesquels elle repose. Le thème de la *coincidentia oppositorum* nourrit depuis les origines des domaines de la connaissance très différents, au croisement de la métaphysique (définition du divin), de la physique (le mouvement), des mathématiques (théorie des intégrales). Héraclite et le mouvement pendulaire perpétuel, Empédocle et sa quête de l'unique, Maître Eckhart et son traité sur la *Gelassenheit*, Berkeley et son « *Esse est percipi* » (« être c'est être perçu »), Pascal et sa vision de l'univers comme « une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part » (Pascal 73) Giordano Bruno et sa théorie de la pluralité des mondes. De Giambattista Vico, Beckett affirme par exemple que « sa conception de la progression circulaire de la société » est « entièrement nouvelle bien que le germe de celle-ci se soit trouvée dans le traitement par Bruno de l'identité des contraires » (DIS 2). À la première page de *Disjecta*, il avoue :

Et me voici à présent, avec ma poignée d'abstractions, parmi lesquelles, tout particulièrement : une montagne, la coïncidence des contraires, l'inévitabilité de l'évolution cyclique, un système de Poétique, ainsi que la perspective d'auto-extension dans le monde du *Work in Progress* de M. Joyce. (DIS 1).

- 4 Mettre ce principe en mots³, en espace revient à abandonner les modes de pensée appris, à apprendre à désapprendre pour entrer dans une autre approche du réel, qui est aussi le mode de perception inspiré, fondé sur le non-savoir. Les textes de Beckett sont traversés de fond en comble par la problématique de la dépossession, une dépossession qui affecte triplement la langue, l'espace-temps, le sujet, et s'illustre dans le thème, si cher à Héraclite, à Nicolas de Cues et à Giordano Bruno, de la *coincidentia oppositorum*, qui se traduit dans la langue par une remise en cause des principes dualistes, dans l'espace-temps scénique par la figure du cercle, enfin dans les personnages par la figure de la réversibilité.

1. La critique du dualisme

1.1. La parole trouée

- 5 Ce qui frappe d'emblée, c'est la relation conflictuelle que Beckett entretient vis-à-vis du langage et du système de la langue en général. Il éprouvait, constamment et jusqu'à la fin, le besoin d'écrire dans la langue de l'autre—d'abord le français puis l'anglais retraduit en français. L'écriture en langue seconde est une des données de l'œuvre chez un écrivain qui vit le processus de création comme une nécessité de désapprendre la langue maternelle, d'en abandonner les automatismes, de vivre une désappropriation nécessaire, une dépossession. Nécessité qu'il exprime dans *Disjecta*. La langue est sentie comme le lieu d'une inadéquation fondamentale du mot et de la chose, qui rend inanes les tentatives de nomination propres à la pensée conceptuelle et à la logique rationnelle, fondées sur le mode d'appréhension dualiste. Si les bizarreries lexicales abondent dans la langue bégayante de Beckett, ce n'est pas seulement la langue de l'autre qui en est responsable, c'est que la parole, parole-voix, parole-son (janvier 1999, 34-37), est à l'origine trouée par le principe de dissociation qui l'anime, elle qui, toujours adressée, fait parvenir « des sons purs, libres de toute signification » (M. 66).
- 6 Le théâtre est le lieu par excellence où faire advenir cette altérité radicale de la parole, intimement liée au silence, indissociable du chant de la muse Loulou dans *Premier amour*. Le silence est toujours habité chez Beckett. Il est une véritable matière théâtrale,

quasiment une polyphonie. De même que le rythme des textes narratifs, tissés en séries, en combinatoires, en algorithmes, révèle une fascination pour l'univers mathématique et la mise en chiffres, *Oh les beaux jours*, par ses pauses rythmiques, instaure un mécanisme d'horlogerie, comme si la parole était,—ainsi l'affirme Beckett en évoquant Vico—, un ensemble de signes perdus qu'il s'agirait de retrouver dans un certain agencement du son, de la voix, du rythme, du geste, du caractère écrit (DIS 6). Giambattista Vico avait écrit au XVIII^e siècle : « Quiconque désire exceller en tant que poète doit désapprendre la langue de son pays natal, et retourner à la misère primitive des mots ». Beckett écrit : « Vico affirme la spontanéité du langage et nie le dualisme de la poésie et du langage. De la même façon, la poésie est le fondement de l'écriture. Quand le langage était fait de gestes, les langages parlé et écrit étaient identiques. Les hiéroglyphes, ou langage sacré, comme il les appelle, (étaient) une nécessité des peuples primitifs. » (DIS 6).

- 7 Penser le langage est le propre des philosophes et des philologues, mais l'écrivain, le poète, bute aussi sur ces vertiges. Beckett avait étudié les théories sur le langage du philosophe tchèque Fritz Mauthner⁴, et était nourri d'Héraclite. Il a édifié son œuvre sur la volonté de « forer des trous » dans le langage, « jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers. » (DIS 70).⁵

Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt—ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen. (DIS 52)

- 8 Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. (Q 70).
- 9 La méfiance envers le langage porte sur l'inaptitude fondamentale de celui-ci à représenter les choses. « Dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? », s'exclame Vladimir, semant le doute sur les perceptions. (G 128). Dissoudre la surface des mots revient à transposer un geste qui existe en peinture, en musique, quand on dissout la surface de la toile peinte ou la surface du son.⁶

1.2. Le mouvement pendulaire dans la langue

- 10 Le jeu de va-et-vient qui marque la relation des personnages à la langue vient sans doute de là. La parole de Winnie, par la scansion de métronome qui la soutient et lui impose un rythme, se tisse avec le silence et devient mimétique d'un rapport sensoriel, sonore, au vide du monde, entendu comme une caisse de résonance (raisonance ?), un vide qui ne serait pas privation mais plein : « Ce n'est pas le vide qui manque », soulignait plaisamment Estragon (G, 92). L'influence d'Héraclite⁷, théoricien de la coïncidence des contraires, est déterminante chez Beckett. Suspendus entre le silence et la parole, entre le silence et le chant, les personnages sont à l'écoute des interstices, comme le narrateur de *Premier amour* qui s'éloigne puis se rapproche pour entendre le chant de la muse Loulou, illustrant le rapport au Logos selon Héraclite (le cadre de cet article étant trop limité, voir le développement de cette idée, avec citations à l'appui, dans Lydie Parisse 13-16). Le Logos est écart. Loulou chante faux et louche, Molloy est borgne. Écouter de travers, regarder de travers, sont autant de recherches sur la diagonale de l'invisible.⁸

- 11 Dans sa quête de la littérature du non-mot, de la langue impossible, de la langue du dépossédé, Beckett cherche à trouver le visible, pour faire advenir sur l'espace de la scène sa vision intérieure, à travers une parole visuelle et sonore. Entre convocation et refus des formes et des signes, son écriture dessine un espace conflictuel qui remet en cause les principes du dualisme et tend à s'abolir vers l'image, la peinture, le graphisme, jusqu'à devenir le scénario d'une non-action, tendu vers la contemplation d'une image immobile. Le poète, l'homme de théâtre, le cinéaste, ces trois tentations convergent pour nourrir une obsession de l'espace-temps réversible et un. Le regard que nous portons sur le prétendu « réel » doit être révisé de fond en comble, et transposé dans une conception singulière de l'espace-temps théâtral, particulièrement sensible dans *Oh les beaux jours* et *En attendant Godot*.

2. L'espace-temps circulaire

- 12 Comme pour Proust, écrire est pour Beckett une question de vision :
- Car il ne s'agit nullement d'une prise de conscience, mais d'une prise de vision, d'une prise de vue tout court [...] au seul champ qui se laisse parfois voir sans plus [...] : le champ intérieur. (MP 27-8).
- 13 La peinture⁹, parce qu'elle met en perspective le regard que nous portons sur le réel, fournit à Beckett les éléments de son esthétique théâtrale, actualisation maniaque de son « champ intérieur ». L'image cinématographique, parce qu'elle est vision simultanée, contrairement aux mots, toujours grevés de calculs, de souvenirs, offre des possibilités scéniques qui seront mises en œuvre dans les pièces pour la télévision. Selon Beckett, l'artiste doit regarder le monde avec « l'œil du cyclone » :
- La seule recherche féconde est une excavation, une immersion de l'esprit, une plongée en profondeur. L'artiste est certes actif, mais d'une manière négative : il se dérobe à la vanité des phénomènes situés à la circonférence périphérique, il se laisse attirer jusqu'à l'œil du cyclone. (P 77-8).
- 14 Il y a une obsession de l'œil chez Beckett, mais de l'œil en tant que point de vue limité situé à l'extérieur de soi. La figure circulaire de l'« œil du cyclone », au centre du tourbillon, culmine avec l'image filmique qui, par les gros plans, permet de mesurer ce potentiel d'étrangeté. Selon Gilles Deleuze, « l'image n'est pas un objet, mais un "processus". On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles, du point de vue de l'objet. » (Q 72). *Film*, tourné en 1964, avec Buster Keaton, est placé sous le signe de cette idée de George Berkeley¹⁰ : *Esse est percipi*. Pour ce philosophe, les choses qui n'ont pas la faculté de penser (les idées) sont perçues et c'est l'esprit (humain ou divin) qui les perçoit. Et Beckett de commenter :
- Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine.
La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi.
Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques. (CO, 113).
- 15 Écrire c'est voir. Le mode de perception visionnaire, qui s'attache au négatif du visible, met en question nos représentations de l'espace et du temps.
- 16 « À quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés depuis toujours ? À vouloir arrêter le temps, en le représentant. » (MP, 29). L'espace-temps est la matière sur laquelle le théâtre travaille, et Beckett tend à l'abstraire des conditions a priori de notre

sensibilité pour l'isoler, le dissocier, l'inscrire dans une durée. Hölderlin¹¹ écrivait : « Aux limites extrêmes de la douleur, il ne reste plus rien que les conditions pures du temps et de l'espace. » Ces conditions pures, ce sont la durée, la lenteur, l'arrêt sur image. C'est aussi l'obsession des espaces géométriques, des figures censées mettre en chiffre l'univers. « Maximum de simplicité et de symétrie », indiquent les didascalies de *Oh les beaux jours* (Oh 11). Dans le texte *Les Deux besoins*, Beckett, comme Leibniz, rêve à un sujet sans nombre et sans personne :

- 17 Le décaèdre régulier suivant les dimensions duquel le Tout-Puissant se serait proposé d'arranger les quatre éléments. [...] Décaèdre régulier, trop régulier, [...] divine figure dont la construction dépend d'un irrationnel, à savoir l'incommensurabilité de la diagonale du carré avec le côté, sujet sans nombre et sans personne. (DIS 56).

2.1. Le temps non mesurable

- 18 Le théâtre de Beckett renvoie à un hors-temps, un temps messianique d'après une catastrophe qui ne peut être ni décrite ni datée, ce qui permet un déplacement du regard et un glissement du temps de l'histoire à celui de la légende.

VLADIMIR. — Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900. (G 10)

VLADIMIR. — Le temps s'est arrêté. (G 50)

VLADIMIR. — Le dernier moment... (Il médite). C'est long mais ce sera bon. Qui disait ça ? (G 10).

- 19 La montre de Pozzo se détraque, puis il devient aveugle et perd la notion du temps : « Les aveugles n'ont pas la notion du temps. [...] Les choses du temps il ne les voient pas non plus. » (G 122). Les personnages de Beckett ne parviennent jamais à se mettre d'accord sur la mesure du temps. Le temps est soumis à l'opération du doute méthodique.

— ESTRAGON - Et tu dis que c'était hier, tout ça ?

— VLADIMIR - Mais oui, voyons.

— ESTRAGON - Et à cet endroit ? (G, 85).

— POZZO - [...] Je me demande parfois si je ne dors pas encore. (G, 122).

- 20 Dans *Oh les beaux jours*, Winnie met en évidence de manière radicale l'absence de mesure de ce qui nous mesure : « Peut-on parler encore de temps ? » (Oh, 60), ou encore : « je pensais autrefois qu'il n'y avait jamais aucune différence entre une fraction de seconde et la suivante. » (Oh 71). De cette difficulté découle une confusion des temporalités, qui toutes sont convoquées simultanément dans le ici-maintenant de l'évocation présente. Au temps de l'histoire s'entremêlent le temps eschatologique et l'interrogation sur les fins dernières.¹² À ce temps se superpose le temps de l'horloge interne, dans le champ de la durée et de la remémoration. Surplombant les autres approches, la vision par delà le temps s'invite clairement chez certains personnages, dont Pozzo, aveugle visionnaire. Il illustre une figure paradoxale (G 122). A la charnière des contraires, l'aveugle voit. La circularité du temps est devenue une figure, elle aussi, de la rencontre des contraires convoquée dans une mémoire percée qui touche le temps de l'histoire collective comme de l'histoire intime. Dans la perte de repères se définit l'espace d'une errance circulaire, sur le mode de la spirale, qui est adhésion du personnage à sa propre dépossession, mais à l'intérieur d'une zone codifiée, une zone au carrefour de forces paradoxales.

2.2. L'impossible espace du centre

- 21 L'espace est soumis au même doute métaphysique, comme le formule avec humour dans *Le Monde et le pantalon* :

L'espace vous intéresse ? Faisons-le craquer.

Le temps vous tracasse ? Tuons-le tous ensemble. (MP, 45).

- 22 Le plateau de théâtre est concrètement un espace de tension des forces contraires, notamment entre cour et jardin, comme dans le théâtre grec. La figure de rhétorique privilégiée en demeure l'oxymore, très prisée par Beckett :

Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire

.....
hiatus pour lorsque les mots disparus. (CP 41).

- 23 *La Dernière bande* décrit une expérience extatique marquée par l'« indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu » (DB, 23) qui fait sans doute référence à une donnée autobiographique. Le plateau n'est pas seulement le lieu où advient l'extase, pas seulement la quête du *nummus mundum*, mais le lieu où à l'effondrement maximum correspond l'énergie maximum, le lieu de rencontre du minimum et du maximum, comme loi physique de la nature, ainsi que le formulait Giordano Bruno¹³, ce mystique et savant, défenseur de la pluralité des mondes, dont Beckett cite intégralement les mots dans *Disjecta* :

Il n'y a aucune différence, dit Bruno, entre la corde la plus petite possible et l'arc le plus petit possible, aucune différence entre le cercle infini et la ligne droite. Les maxima et minima de contraires particuliers sont égaux et indifférenciables. La chaleur minimale équivaut au froid minimal. En conséquence, les transmutations sont circulaires. Le principe (minimum) d'un contraire prend son mouvement au principe (maximum) de l'autre. Il s'ensuit que non seulement les minima coïncident avec les minima, et les maxima avec les maxima, mais les minima avec les maxima lors de la succession des transmutations. La vitesse maximale est un état de repos. Le maximum de corruption et le minimum de génération sont identiques : en principe, la corruption est la génération. Et toute chose est en définitive identifiée à Dieu, la monade universelle, la monade des monades. (DIS, 3).

- 24 Dans *Quad*, courte pièce pour la télévision mise en scène et réalisée en 1981 par Beckett, — produite par la Süddeutscher Rundfunk et diffusée en RFA sous le titre *Quadrat 1 & 2* —, la pratique qui consiste à forer des trous dans la langue aboutit, sur le plan scénographique, à une tentative radicale : l'espace scénique, dépotentialisé, est concentré autour d'un trou central, sorte de réservoir de forces contraires qui empêche les personnages répétant inlassablement le même parcours de s'en approcher. Plus de mots, seulement un quadrilatère, et une chorégraphie pour quatre interprètes vêtus de tuniques à capuchons, d'abord colorées — blanc, bleu, jaune, rouge — puis monochromes pour une séquence en noir et blanc. Tous les pas sont comptés, il s'agit uniquement d'éviter le centre sans se croiser.
- 25 Dans l'œil du cyclone, le centre est la zone de calme, autour est le cyclone, selon une cosmogonie circulaire héritée de ceux que le monde inquiète : des cercles de Dante, mais aussi des deux infinis de Pascal. « Impossible de vouloir autre l'inconnu, l'enfin vu,

dont le centre est partout et la circonférence nulle part. » (MP 32). Toute l'existence humaine est une éjection hors de l'espace du centre. Cette projection irrésistible vers les périphéries, tous les personnages la vivent, de façon plus ou moins comique : au cœur d'un espace-temps effondré, Hamm, dans *Fin de partie*, demande : « Je suis bien au centre ? » (FP 42). Dans *Oh les beaux jours*, le centre qui effondré est occupé par Winnie : « Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. [...] Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie. » (Oh 11).

- 26 Le centre est la mesure de l'univers, un point invisible de l'espace-temps. « Il y a encore un monde à découvrir » (Bernold 108), dit Beckett à la fin de sa vie, cité par son ami André Bernold, qui lui-même cite Heinrich von Kleist : « Und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der Ringförmigen Welt ineinandergriffen greifen. » (Bernold 108). Ce point de jonction circulaire, c'est le point de rencontre des antagonismes, que traduit le mouvement perpétuel de *Quad*¹⁴. Car « au centre il y a un abîme », dit Beckett (Bernold 108). L'écriture initie dans les romans ce que le théâtre actualise sur la scène, qui devient le lieu d'une scénographie de l'invisible.

- 27 « Route à la campagne, avec arbre » (G, 9). La concentration de l'espace scénique autour d'un point fixe est une donnée de la dramaturgie de Beckett.

ESTRAGON. — [...] Tu es sûr que c'est ici ?

VLADIMIR. — Quoi ?

ESTRAGON. — Qu'il faut attendre.

VLADIMIR. — Il a dit devant l'arbre. (Ils regardent l'arbre). Tu en vois d'autres ?

ESTRAGON. — Qu'est ce que c'est ?

VLADIMIR. — On dirait un saule.

ESTRAGON. — Où sont les feuilles ?

VLADIMIR. — Il doit être mort.

ESTRAGON. — Finis les pleurs.

VLADIMIR. — A moins que ce ne soit pas la saison.

ESTRAGON. — Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

VLADIMIR. — Un arbuste.

ESTRAGON. — Un arbrisseau.

VLADIMIR. — Un - (G, 17).

- 28 L'arbre, point immobile mais vivant, au milieu de l'espace, donne la direction du regard et la mesure de tout mouvement et renvoie au balancement, au mouvement pendulaire perpétuel évoqué par Héraclite ?
- 29 Lendemain. Même heure. Même endroit. [...] L'arbre porte quelques feuilles. Entre Vladimir, vivement. Il s'arrête et regarde longuement l'arbre. Puis brusquement, il se met à arpenter vivement la scène dans tous les sens (G 79).

VLADIMIR. — [...] ah ! L'arbre !

ESTRAGON. — L'arbre ?

VLADIMIR. — Tu ne te rappelles pas ?

ESTRAGON. — Je suis fatigué.

VLADIMIR. — Regarde-le.

Estragon regarde l'arbre.

ESTRAGON. — Je ne vois rien.

VLADIMIR. — Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.

ESTRAGON. — De feuilles !

VLADIMIR. — Dans une seule nuit !

ESTRAGON. — On doit être au printemps.

VLADIMIR. — Mais dans une seule nuit !

ESTRAGON. — Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé.

VLADIMIR. — Et où étions-nous hier soir, d'après toi ?

ESTRAGON. — Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque. (G 92)

- 30 Ce dialogue, repris en boucle à la page 132, nous installe dans un temps cyclique et un espace circulaire qui désigne métaphoriquement une cosmogonie fondée sur un abîme. Mais c'est surtout *Oh les beaux jours* qui met en scène un espace du centre, noyau vivace, volcanique, d'une écorce terrestre calcinée. « Maximum de simplicité et de symétrie. » (Oh 11), précisent les didascalies. Cette fois-ci, c'est la forme humaine qui constitue l'axe du mamelon. La mise en chiffres de l'espace revient à privilégier la verticalité, que l'être humain partage avec l'arbre. Une verticalité de préférence immobile, comme le préconise Winnie : « Quelle malédiction, la mobilité ! » (Oh 56). À la fin de *En attendant Godot*, les personnages essaient de faire l'arbre, évoquant comiquement l'ancienne correspondance entre le microcosme et le macrocosme (G 108). Mais ils n'arrêtent pas de gigoter :

Vladimir fait l'arbre en titubant.

VLADIMIR (s'arrêtant). — À toi.

Estragon fait l'arbre en titubant.

ESTRAGON. — Tu crois que Dieu me voit ?

VLADIMIR. — Il faut fermer les yeux. (G 108)

- 31 L'arbre de *En attendant Godot*, le mamelon de *Oh les beaux jours*, l'orifice de *Quad*, renvoient à un point de convergence de forces situé au centre de la scène du théâtre, qui frappe les personnages d'inconsistance et fait voler leur moi en éclats.

VLADIMIR. — Ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnaître. Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais (G 67).

- 32 Les personnages de Beckett se tiennent sur un point singulier de l'espace-temps, au bord de l'abîme. À tout moment, tels des équilibristes, ils peuvent tomber, d'où leur posture clownesque, et cette forme particulière de rire : ce rire métaphysique qui abolit les frontières du comique et du tragique. Sur la crête des contraires, là où se trouve l'innommable, habite la figure du dépossédé.

3. Les personnages, figures de la réversibilité

- 33 Les héros de Beckett affirment une rupture involontaire mais de fait, vis-à-vis de la pensée commune. Ontologiquement, ils ne peuvent faire autrement car chaque parcelle de leur souffle est employée à traquer les conditionnements de comportement et de langage, à remettre en cause les représentations que nous avons de nous-mêmes et du réel, et les valeurs de la société humaine en général. Cette démarche exige une observation constante de soi, une forme d'ascèse, d'exercice spirituel. Cette attitude de déconstruction systématique tend vers le non-savoir, ou quelque chose que la pensée humaine ne peut circonscrire, en marge des attitudes savantes, lettrées, érudites.

- 34 Tous les personnages passent leur temps à observer et décrire de l'intérieur le mécanisme de la pensée dualiste, dont ils remettent en question les fondements conceptuels et rationnels.

VLADIMIR. — Quand on cherche on entend.

ESTRAGON. — C'est vrai.

VLADIMIR. — Ça empêche de trouver.

ESTRAGON. — Voilà.

VLADIMIR. — Ça empêche de penser.

ESTRAGON. — On pense quand même.

VLADIMIR. — Mais non, c'est impossible.

ESTRAGON. — C'est ça, contredisons-nous.

VLADIMIR. — Impossible.

ESTRAGON. — Tu crois ?

VLADIMIR. — Nous ne risquons plus de penser. (G 89)

- 35 Dans cette dernière réplique, il faut comprendre : nous risquons d'entrer dans la non-pensée, c'est-à-dire la pensée en marge du système dualiste. Winnie, descendante de Molloy propose, dans ses facéties, non pas d'expliquer le monde, mais de se recueillir et de l'entendre avec ses oreilles.¹⁵

WINNIE. — Oui, ce sont de beaux jours, les jours où il y a des bruits (un temps) où j'entends des bruits. (Oh 64-65).

- 36 Les personnages de Beckett sont des créatures oxymoroniques. Figures intermédiaires entre le personnage et la *persona*, entre le mort et le vivant, entre l'animé et l'inanimé, entre l'humain, l'objet, le végétal, ce que renforce le caractère expressionniste des pièces pour la télévision. L'écriture didascalique convoque cette immobilité sculpturale à mi-chemin du monde animé et inanimé, comme dans *Mal vu mal dit*, cette figure de vieille femme au cabanon, quasi-fossile, soumise aux rayons changeants de la lumière lunaire. Cette « ombre d'une vieille femme » (CP 46), on la retrouve dans *Cap au pire*, dans le visage impassible du protagoniste de *Dis Joe*, dans l'entre-deux de l'insulaire de *Nacht und Traume*, avec l'intensité déchirante de la tête qui finit par retomber entre les mains de l'image qu'elle a convoquée. Entre le sujet et l'objet, ils sont quasiment dépossédés de leur nature humaine. Non seulement ils sont ceux qui désapprennent le langage, qui désapprennent la pensée, au point d'être prêts à perdre toutes leurs possessions. En revendiquant un déficit, une privation qui fondent leur différence, ils mettent en œuvre un manque fondamental, traditionnellement attribué aux figures de l'idiot et du pauvre, et qui renvoie au thème de la pauvreté spirituelle : figures du non-savoir, ceux qui n'ont rien sont aussi ceux qui ne sont possédés par rien. Ils échappent au point de vue humain.

- 37 Tous les personnages de Beckett sont des créatures dépossédées, chambres d'écho d'un monologue ininterrompu dans un temps d'après la catastrophe — la catastrophe d'être né ? — mais leurs facéties sont aussi des prières d'abandonnés à ce qui n'a pas de nom. « Horreur du contenu, sérénité de la forme », disait Beckett à propos de l'œuvre de Kafka (Bernold 81). Molloy, avec sa jambe de bois, ses béquilles, ses orteils coupés, perçoit ses membres comme étrangers, s' imagine de l'extérieur perçu comme un « point noir », comme « une épave » à l'horizon des sables (M. 100). Il y a Pozzo l'aveugle, comme Hamm dans *Fin de partie*, comme Monsieur Rooney dans *Tous ceux qui tombent*. Il y a Winnie la femme-tronc, la muette de *Pas moi*, et bien d'autres créatures paradoxales, qui semblent échapper à l'espèce par leur empêchement à être qui est attente de l'être. Ce déficit ontologique est une forme de la dépossession : c'est la perte du propre, que *Premier amour* appelle « le non-moi »

La chose qui m'intéressait moi, roi sans sujets, celle dont la disposition de ma carcasse n'était que le plus lointain et futile des reflets, c'était la supination cérébrale, l'assoupissement de l'idée de moi et de l'idée de ce petit résidu de vécues empoisonnantes qu'on appelle le non-moi, et même le monde, par paresse. (PA 21)

- 38 Cette impersonnalité ultime, que recherche le poète visionnaire, le mode de perception inspiré la lui fournit.

3.1. Le don de folie

- 39 « Nous naissons tous fous, quelques-uns le demeurent », affirme Estragon (G 112). La folie n'est pas seulement dérégulation mais folie inspirée, décloisonnement de la pensée qui permet de voir. Elle n'est rien d'autre que la « folle sagesse », celle que Beckett admire dans « Henri Hayden, homme-peintre » :

Il s'entend, dans les toiles de Hayden, loin derrière leur patient silence, comme un écho de cette folle sagesse, et tout bas, de son corollaire, à savoir que pour le reste il ne peut qu'en être de même.

Présence à peine de celui qui fait, présence à peine de ce qui est fait. Œuvre impersonnelle, œuvre irréaliste. C'est une chose des plus curieuses que ce double effacement. Et d'une bien hautaine inactualité. Elle n'est pas au bout de ses beaux jours, la crise sujet/objet. (DIS 146).

- 40 État de perception du monde non dualiste, la folie est une position de rupture radicale face à la pensée commune, qui garantit l'intégrité du travail du peintre, comme celle du regard des personnages de Beckett : tous sont des fous, sans exception. « Ecrire en insensé », tel est l'art poétique que, sur le modèle de Jeanne Guyon, Beckett pourrait revendiquer¹⁶ : « Il faut croire que j'étais hors de moi, à cette époque », écrit le narrateur de *Premier amour* (39). La posture du fou, liée à la figure de l'écrivain inspiré, est éminemment libératrice. Ce qui la fonde, c'est sa référence à une parole de vérité — ou de non-savoir. Ce n'est pas un hasard si le secrétaire de Joyce subit, avant d'écrire son œuvre, l'influence de Giordano Bruno. Ce dominicain brûlé comme hérétique en 1600 parce qu'il avait prôné la pluralité des mondes et l'immanence du divin offre le modèle d'une parole de folie qui, au nom d'une intuition supérieure, s'oppose aux institutions et à la parole des lettrés. Si Giordano Bruno est un inventeur de mondes, Beckett va demander à la littérature de déconstruire les visions du monde.

3.2. Figures prophétiques

- 41 La figure de la folie est le thème du dernier poème de Beckett, intitulé « Comment dire » (PO 26-7). À propos de Lucky, Vladimir émet cette hypothèse : « C'est peut-être un idiot » (G 34). Deux monologues de l'acte II donnent la mesure du couple de Pozzo et Lucky. Ils sont entièrement référés à un discours comique sur la transcendance, qui les rattache à la tradition de l'idiotie inspirée, de l'*idiotus*¹⁷, de la « folle sagesse », selon l'expression de Beckett (DIS 146) ou de la sage folie définie par saint Paul dans la première épître aux Corinthiens : « Que nul ne s'abuse de lui-même. Si quelqu'un parmi nous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou, afin de devenir sage. » (I 18). Le « sage fou », le *salôs*, est celui qui, totalement dénué d'amour-propre, ne craint pas de s'humilier jusqu'à la perte de soi : par son comportement ou son langage asocial, il est porteur de vérité. Lucky, personnage qui a peu parlé jusque-là, se met à ridiculiser, sur le mode de l'invective, l'hypothèse d'un dieu personnel à barbe blanche, dans une logorrhée verbale qui ruine toute ponctuation. (G 59-70). Pozzo également est porteur de cette forme de folie, dans le monologue où, contraignant Lucky à regarder le ciel, il évoque, également sur le mode prophétique, la précipitation du crépuscule après le passage de l'aube : « La nuit galope et viendra se jeter sur nous », conclut-il (G 51-52). Si au premier abord, son annonce est banale et ne nous apprend rien de nouveau, elle suggère une accélération météorologique, une rencontre improbable de l'aube et du crépuscule, qui nous ramène à l'attente de Godot et à la fameuse *coïncidentia*

oppositorum, oxymore formulé par Héraclite et Nicolas de Cues, et qui n'est autre qu'une figure approximative pour évoquer la manifestation d'un divin qui échappe aux modes de conceptualisation humains : « Dieu est jour nuit, hiver été, guerre paix, satiété faim ; cela veut dire tous les opposés », affirmait Nicolas de Cues (Eliade 115). « Le Dieu est jour et nuit, hiver et été, guerre et paix, abondance et famine ; il se transforme comme le feu », écrivait Héraclite (Heidegger 1988, 122). Dans les deux cas, Lucky et Pozzo donnent à entendre, sur un mode décalé, une formulation négative de l'incommensurable, à la mesure d'une pièce qui prend pour titre le thème de la théologie négative.

3.3. La folie au féminin

- 42 Chez Beckett, de nombreux personnages féminins sont également porteurs de l'expérience visionnaire. Les femmes sont souvent des créatures fabuleuses, des fées, des figures de l'ineffable. Anne-Loulou (PA), Lousse (M), Mademoiselle Fitt (TC), la muette de *Pas moi*, sont de celles-ci. Mais c'est Winnie, qui, dans *Oh les beaux jours*, est le personnage féminin le plus accompli parce qu'elle inaugure une dramaturgie de la parole de folie, dans un dispositif scénique particulièrement cohérent et qui intègre une forme d'interactivité avec le public, autour du questionnement sur le voir et le représentable.

WINNIE. — Je n'ai pas perdu la raison. (Un temps). Pas encore. (Un temps). Pas toute. Il m'en reste des bruits. (Un temps). Comme des petits ... effritements, des petits... éboulements. (Oh, 65)

- 43 Winnie est une authentique folle par son exigence de rénovation du regard porté dans la salle du théâtre et sur le théâtre. « Vieilles choses. (Un temps.) Vieux yeux. » (Oh 17). Dans le cadre de ce soliloque, l'adresse est autant au spectateur qu'au dieu absent. « Étrange sensation, que quelqu'un me regarde. » (Oh 48) « Le temps est à Dieu et à moi. » (Oh 28-9) Selon ce principe double, les actions scéniques peuvent se lire aussi comme autant d'actes de dévotion, de même que les accessoires, éléments fondateurs de l'acte théâtral, sont autant d'objets de contemplation. L'incarnation théâtrale met en abîme notre incarnation et l'inscrit dans une durée qui nous pousse sûrement vers l'abîme ou du moins vers la disparition, dans l'évocation finale d'une « étreinte exquise » (Oh 77) adressée à un vous qui renvoie autant au spectateur qu'à l'ineffable, à autrui qu'à l'Autre, à une mise en abyme de l'acte théâtral et de la situation immobile du spectateur, comme à une (méta)physique de l'abîme.
- 44 Le lieu de la parole, pour Beckett, c'est le théâtre, c'est le plateau, lieu de l'expérimentation concrète des dimensions du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence, c'est l'acteur en tant que personnage, en tant que figure cosmophore, qui voile et dévoile. Dans *Oh les beaux jours*, l'espace scénique est le lieu d'une énigmatique pluralité, par sa géométrie, par sa double adresse, par la durée installée dans les silences, par la parole où le mot est vidé de ses sens. « Non il faut que quelque chose arrive, dans le monde, ait lieu, quelque changement, moi je ne peux pas », dit encore Winnie (Oh 43). « Je me tiens d'instant en instant dans le néant, et d'instant en instant il me faut recevoir l'être comme un cadeau », écrivait la mystique juive Edith Stein, morte à Auschwitz (Stein 10).« [...] ça qui est merveilleux », scande Winnie. « Prières peut-être pas vaines. » (Oh 17).

- 45 « De l'autre côté, ai-je jamais connu des temps tempérés ? » (Oh 45). La folle convoque l'ineffable car elle est elle-même une figure de l'ineffable, peu importe que la lumière portée sur elle soit aveuglante, ce qui importe c'est que sa tension intérieure traduise l'état-limite du lieu sur lequel elle se tient, cratère improbable, cavité insondable. La coïncidence des contraires s'incarne en une figure de la réversibilité. La réversibilité de l'horreur et de la joie, du désespoir et de la merveille se trouvent dans l'esprit d'enfance qui est un des attributs les plus courants de la sainteté, dans la mesure où il est disponibilité au bonheur par l'absence de préjugés intellectuels, disponibilité souvent liée, dans les légendes hagiographiques, à la figure de l'illettré (e) éclairé(e).
- 46 Cet esprit d'enfance, la mise en scène de *Oh les beaux jours* par Joël Jouanneau¹⁸ parvient à le restituer, au mépris de l'indication scénique de Beckett sur la « lumière aveuglante » (Oh 11). La scène est resserrée sur un espace intérieur, intime : une naine parle, le plateau est le lieu où l'on « monstre », où le spectateur, en vertu du théâtre dans le théâtre, est interpellé en voyeur, et où joue pleinement, dans l'esprit et à la lettre, le principe de la mise en abyme, selon l'humour propre à Beckett. Débarrassée de son pathétique, la situation devient simple, évidente, l'actrice nous fait rire, sourire, sa présence est tendre, son timbre clair, l'espace de jeu ici dévoilé est aussi celui de l'enfance, qui n'est jamais loin chez Beckett.
- 47 Ce que Beckett, empruntant le titre d'un traité de Maître Eckhart, nomme *L'Innommable*, Héraclite en énonce la formule : « Le dieu est jour et nuit, été et hiver, guerre et paix, abondance et famine ; il se transforme comme le feu ; chaque fois qu'on y mêle les aromates, il est nommé [c'est-à-dire il est] suivant le parfum de chacun [des aromates]. » Heidegger commente : « Tu ne peux t'établir d'un seul et même côté, [...] mais dans l'oscillation du combat (Heidegger 1980, 120) ». Cette oscillation est une donnée dramaturgique qui parcourt les textes de théâtre comme les romans et les nouvelles. Un exemple pourrait en être la quinzaine de pages de calculs de probabilités consacrées à décrire, dans *Molloy*, la circulation des seize pierres à sucer d'une poche à l'autre de Molloy. De même, immobilité et mouvement s'inscrivent dans une dialectique. Dans *Premier amour*, le narrateur se livre à plusieurs reprises à cette expérience de mouvement pendulaire.
- 48 Je fis donc quelques pas en arrière et je m'arrêtai. D'abord, je n'entendais rien, puis j'entendais la voix, mais à peine, tant elle m'arrivait faiblement. Je ne l'entendais pas, puis je l'entendais, je dus donc commencer à l'entendre, à un moment donné, et pourtant non, il n'y eut pas de commencement, tellement elle était sortie du silence, et tellement elle lui ressemblait (PA 36) .
- 49 De même, le silence est habité chez Beckett, il est une véritable matière théâtrale, quasiment une polyphonie.
- 50 La coïncidence mystérieuse des contraires est un point de rupture qui génère le comique, et devient opérant en tant que principe scénographique puisqu'il trace une sorte de point de fuite qui imprime toutes les composantes de la représentation théâtrale : la parole, l'espace, le temps, la figure de l'acteur.
- 51 Ce thème philosophique intervient donc comme une donnée concrète, ludique de l'écriture comme de la dramaturgie, à l'intérieur d'un univers qui cherche une large part de sa vitalité dans la quête de résolution concrète des antagonismes. Le thème de la coïncidence des contraires convoque l'irreprésentable dans l'espace-temps de la représentation, où se mêlent, selon Gilles Deleuze relisant Blanchot, la plus haute

exactitude et la plus extrême dissolution, l'échange indéfini des formulations mathématiques et la « poursuite de l'informulé » (Q 62), à la recherche du « souffle de cette musique ou de ce silence qui est à la base de tout. » (DIS 15).

52 **Beckett**

Autres

BIBLIOGRAPHIE

CO *Comédie et actes divers* (*Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Film, Souffle*). Paris : Minuit, 1970.

DB *La Dernière bande*. Paris : Minuit, 1959.

G *En attendant Godot*. Paris : Minuit, 1952.

FP *Fin de partie*. Paris, Minuit : 1957.

Oh *Oh les beaux jours*. Paris, Minuit : 1963.

PM *Pas moi*. Paris, Minuit : 1963.

Q *Quad et autres pièces pour la télévision* (*Trio du fantôme, ...que nuages..., Nacht und Traüme*). Paris, Minuit : 1992.

TC *Tous ceux qui tombent*. Paris, Minuit : 1992.

Romans, essais

CP *Cap au pire*. Paris : Minuit : 1991.

DIS *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*. Londres : John Calder, 1983. Trad. Hœpffner, dans *Objet Beckett*. Catalogue de l'exposition Beckett. Paris : Centre Pompidou/Imec, 2007.

M. *Molloy*. Paris : Minuit, 1951.

MP *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*. Paris, Minuit, 1989.

PO *Poèmes et mirlitonades*. Paris : Minuit, 1978.

PA *Premier amour*. Paris : Minuit, 1970.

P *Proust*. Trad. Fournier. Paris : Minuit, 1990.

TM *Têtes-mortes*. Paris : Minuit, 1972.

Bernold, André. *L'Amitié de Beckett* (1979-1989). Paris : Hermann, « Savoir : Lettres », 1992.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, « NRF », 1969.

Certeau, Michel de. *La Fable mystique I. XVIe-XVIIe siècles*. Paris : Gallimard, « Tel », 1982.

Éliade, Mircea. *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris: Gallimard, « Folio Essais », 1962.

Heidegger, Martin. *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*. Trad. Fédier et Hervier. Paris : Gallimard, 1988.

---. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, « Tel », 1958.

Janvier, Ludovic. *Beckett*. Paris : Seuil, « Écrivains de toujours », 1969.

---. « Beckett était obsédé par la voix », in *Magazine littéraire* 372 (1999) : 34-37.

Pascal, Blaise. *Les Pensées*. Paris : Garnier, « Classiques », 1954.

Parisse, Lydie. *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen : Minard, 2008.

Stein, Édith. *De la personne : corps, âme et esprit*. Trad. Secretan. Paris : Cerf, 1992.

NOTES

1. *Le Discours de la méthode* fascinait Beckett, qui avait le projet d'écrire sur Descartes.
2. Arnold Geulincx (1624-1669, Pays Bas), philosophe flamand, métaphysicien et moraliste héritier de Descartes, est auteur de *L'Éthique*, parue en 1675.
3. Dans Proust, Beckett écrit : « La seule réalité est celle que fournissent les hiéroglyphes tracés par la perception inspirée (l'identification du sujet et de l'objet) » (P 87).
4. Fritz Mauthner (1849-1923), écrivain et philosophe allemand, est le représentant d'un courant sceptique en philosophie du langage. Mauthner voit par conséquent dans le langage humain un simple moyen de communication doué d'une fonction sociale, mais incapable d'être un outil pour la connaissance.
5. Cette lettre de Samuel Beckett, datant de 1937, est ici traduite par Gilles Deleuze dans *L'Épuisé* (Q 70).
6. Dans *La Lettre allemande*, qui en rappelle une autre, célèbre par le croisement qu'elle établit entre mystique et poésie — il s'agit de la Lettre de Lord Chandos —, Beckett énonce, avant d'écrire son œuvre, son programme : « Faut-il que la littérature suive seule les chemins de l'ancienne paresse depuis longtemps délaissés par la musique et la peinture ? Y a-t-il quelque chose de sacré et de paralysant dans le côté monstrueux du mot qui ne se trouve pas dans les éléments des autres arts ? Existe-t-il une seule raison qui explique pourquoi la matérialité terriblement arbitraire de la surface des mots ne peut pas se dissoudre, comme par exemple la surface sonore de la Septième symphonie de Beethoven [...] ? » (Disjecta 6).
7. Héraclite (d'Ephèse, fin VI^e siècle avant JC), philosophe grec, théoricien de la réversibilité de la théologie négative. « Le Dieu est jour et nuit, hiver et été, guerre et paix, abondance et famine ; il se transforme comme le feu. » Héraclite définit la relation des humains au logos comme une relation de rapprochement et d'éloignement constant. Martin Heidegger commente ainsi le texte « Logos », fragment 50 : « Cette contrariété du 'rapprocher-s'éloigner', définit, selon Maurice Blanchot, « cette relation mystérieuse existant entre l'écriture et le logos, puis entre le Logos et les hommes ». Il cite Héraclite : « Le Logos avec lequel ils vivent dans le commerce le plus constant, ils s'en écartent, et les choses qu'ils rencontrent tous les jours, elles leur semblent étrangères. » (Blanchot 125).

8. « [...] et n'ayant qu'un seul œil sur les deux qui fonctionnât à peu près convenablement, je saisisais mal la distance qui me séparait de l'autre monde... », dit Molloy (M 66). Beckett, qui affirmait entendre avant d'écrire, confie : « Ne comprenant pas ce que j'entends, ne sachant pas ce que j'écris. » (Janvier 1969, 77).

9. Beckett s'est intéressé à la peinture de Rouault, Kandinsky, Matisse, Caspar David Friedrich, Caravage, Cézanne, Bram Van der Velde, Tal Coat, Henri Hayden, et bien d'autres.

10. L'évêque George Berkeley philosophe irlandais de la famille des empiristes dont la principale réussite fut la théorisation de l'idéalisme empirique ou immatérialisme. La théorie de Berkeley montre que les individus peuvent seulement connaître les sensations et les idées des objets, non les abstractions comme la matière ou les entités générales.

11. Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, traduction F. Fédier, (Paris : UGE, 1965), cité par Nathalie Léger et Marianne Alphant, *Objet Beckett*, catalogue de l'exposition Beckett (Paris, Centre Pompidou/Imec, 2007) 14.

12. Si Premier amour évoque les charniers de la seconde guerre mondiale, *En attendant Godot* pose la question des fins dernières : Godot est en retard (G, 69), il vient toujours demain, tel est le contenu du message qui se répète : « VLADIMIR- Mais il viendra demain

LE GARÇON - Oui Monsieur » (G 129).

13. Giordano Bruno (1548-1600), philosophe et théologien italien. Sur la base des travaux de Nicolas Copernic et Nicolas de Cues, il démontre, de manière philosophique, la pertinence d'un univers infini, peuplé d'une quantité innombrable de mondes identiques au nôtre. Accusé d'hérésie par l'Inquisition, notamment pour ses écrits jugés blasphématoires et son intérêt pour la magie, il est condamné à être brûlé vif au terme de huit années de procès.

14. Court-métrage de Samuel Beckett, *Quad I & 2*, mise en scène et réalisation Samuel Beckett, avec Elfrid Foron, Jurg Hümmel, Claudia Knöpfer, Susanne Rehe (Stuttgart, Süddeutscher Rundfunk, 1981).

15. Voir Héraclite, « Logos », fragment 50, commentaire dans Martin Heidegger (Heidegger 1958, 249-78).

16. Jeanne Guyon, *Lettres II*, citée par Henri Delacroix. Paris : Félix Alcan, 1938, 157.

17. Voir le chapitre « Figures du sauvage » (Certeau 280-340).

18. Samuel Beckett. *Oh les beaux jours*. Spectacle. Mise en scène Joël Jouanneau, décor Jacques Gabel, avec Mireille Mossé, Alain Aithnard, Toulouse : TNT, 2007.

RÉSUMÉS

L'écriture de Samuel Beckett, quel que soit le genre dans lequel elle s'exprime, se nourrit d'une culture littéraire, esthétique, philosophique, théologique immense, en lien étroit avec une approche qui, appliquée à une manière de penser l'écriture et la scène, est celle de la théologie

négative. La totalité de son œuvre est porteuse de théâtralité, par la relation à la parole, à l'espace-temps, à la notion de personnage. Les textes de Beckett sont traversés de fond en comble par la problématique de la dépossession, une dépossession qui affecte triplement le sujet, le réel et le langage, et s'illustre notamment dans le thème, si cher à Héraclite, à Nicolas de Cues et à Giordano Bruno, de la coïncidence des contraires.

Whatever the genre Beckett chooses to express himself, his writings feed on an impressive literary, aesthetic, philosophical and theological substrate. These influences are closely connected to the general approach that determined his conceptions of writing and the stage, namely, a negative theology. The totality of his work bears the trace of a theatricality that manifests itself in its relation to speech, space and time, and the notion of character. The problematic of dispossession runs through all of Beckett's texts and this dispossession affects the subject, reality as well as language itself. It is illustrated among other things by a theme that had been dear to Heraclitus, Nicolas de Cusa and Giordano Bruno: the coincidence of opposites.

INDEX

Mots-clés : théâtre, philosophie, contraires, théologie négative, langue, espace scénique, folie

Keywords : drama, philosophy, contraries, negative theology, language, stage, madness

AUTEURS

LYDIE PARISSE

PRAG

Université Toulouse 2 Le Mirail

lydie.parisse@neuf.fr